

Claudine Amiard Chevrel, *Le Théâtre Artistique de Moscou (1989-1917)*, Paris, C.N.R.S., coll. « Le Chœur des muses », 1979, 361 p.

Anne Bédard

Volume 20, numéro 3, hiver 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500822ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500822ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bédard, A. (1988). Compte rendu de [Claudine Amiard Chevrel, *Le Théâtre Artistique de Moscou (1989-1917)*, Paris, C.N.R.S., coll. « Le Chœur des muses », 1979, 361 p.] *Études littéraires*, 20(3), 146–148. <https://doi.org/10.7202/500822ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Après avoir contraint les acteurs à une authenticité intérieure, après avoir été un puriste de l'intériorité et de la sincérité subjective et après en avoir fait une panacée de sa théorie actorielle, Stanislavski a proposé tout autre chose dans la dernière partie de sa vie. Sous l'influence de Meyerhold, il a défendu la théorie des actions physiques. Le Maître semble vouloir faire s'accorder l'intérieur et l'extérieur: «Le rôle est constitué d'actes physiques, et l'acteur, en en apprenant et en en reproduisant le schéma, atteindra au Revivre ».

Analysant la recherche stanislavskienne et ses visées esthétiques, il nous faut y voir, dans ses derniers moments, un déplacement de la perspective plutôt qu'une modification de celle-ci. En proposant la théorie des actions physiques, Stanislavski voulait construire le personnage par l'extérieur, vers l'intérieur. Dans ses contradictions, Stanislavski a imposé une démarche unique malgré ses failles, le système a donné une impulsion décisive à l'art théâtral.

Christian BEAUCAGE



Claudine AMIARD CHEVREL, *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, C.N.R.S., coll. « Le Chœur des muses », 1979, 361p.

Dans son avant-propos, l'auteure fait le point sur les publications consacrées au *Théâtre Artistique*. Elle constate qu'au milieu d'une littérature abondante, le répertoire ne révèle qu'un nombre bien restreint de parutions sérieuses: il n'existe, somme toute, que deux études d'ensemble de la période pré-révolutionnaire dont une seule en version française, notablement abrégée d'ailleurs. Une étude de fond s'avérerait donc indispensable pour combler cette lacune et mettre en lumière l'activité créatrice du *Théâtre Artistique* en rapport avec le contexte social et culturel de l'époque. Étant donné la difficulté d'accès aux documents, lettres et archives, il aura fallu à l'auteure plusieurs années de recherches pour mener à bien ce projet fort ambitieux.

Ce livre, paru aux éditions du Centre National de la Recherche Scientifique dont la renommée n'est plus à faire, a, sans être lourd, tout le mérite d'un travail rigoureux. Le contenu atteste une documentation écrite et visuelle exhaustive. Plus de cent vingt-cinq illustrations ponctuent la lecture de cet ouvrage volumineux. Le livre est divisé en trois grandes parties: *la Vie intérieure du Théâtre Artistique*; *le Théâtre Artistique, les lettres et les arts*; *les Spectacles*. À cela s'ajoutent une liste complète des fiches techniques des spectacles du *Théâtre Artistique*, un tableau chronologique des événements politiques, scientifiques et artistiques ainsi qu'une bibliographie imposante que l'on ne saurait passer sous silence.

La première partie retrace les débuts du *Théâtre Artistique* et sert aussi d'introduction aux conceptions des deux fondateurs: V.I. Nemirovič-Dančenko et K.S. Stanislavski. La relation qui unit ces deux hommes est établie à partir des grands lignes directrices de leur entreprise, tant en ce

qui concerne la vie artistique que l'organisation financière. Mais vient vite le temps des divergences d'opinions sur les rapports de la théorie et de la pratique théâtrale. Cependant, des principes éthiques communs rythment la vie du *Théâtre Artistique* : éthique quant au lieu théâtral, au choix des acteurs, aux méthodes de travail, à l'apprentissage et aux jeux. L'auteure aborde ainsi le fonctionnement interne de ce théâtre qui, plus encore, apparaît comme une école de formation prestigieuse sévèrement encadrée. En effet, des règlements très stricts se moulant au système élaboré par Stanislavski et obéissant à la méthode préconisée par Nemirovič-Dančenko régissaient la vie collective de la troupe soumise à la discipline de ses maîtres. Finalement, pour bien envelopper « la vie intérieure du *Théâtre Artistique* », l'auteure porte une attention particulière aux personnalités célèbres de la troupe qui, par leur talent et leur ingéniosité, ont contribué à parfaire sa renommée mondiale. Citons entre autres le passage de Meyerhold, élève de Stanislavski sur lequel il exerça une influence certaine, qui se fit remarquer plus tard comme metteur en scène révolutionnaire. L'auteure trace aussi un portrait inusité de Stanislavski en tant qu'acteur, facette peu connue du grand metteur en scène et pédagogue.

La deuxième partie comporte une excellente synthèse des trois courants de la vie culturelle de cette époque qui gravitèrent autour du *Théâtre Artistique de Moscou*. Le courant réaliste fut représenté par trois auteurs russes : L.N. Tolstoï qui malgré le rayonnement considérable de son œuvre n'a pas exercé une influence notable sur le *Théâtre Artistique* ; à l'inverse Gor'ky a écrit spécialement à l'intention du *Théâtre Artistique* ; et Cekhov, fut le premier dont *le Théâtre* s'empara et dont l'œuvre eut même un retentissement inattendu pour l'art de l'acteur. Vient ensuite le courant symboliste qui, brillant par la poésie mais se prêtant peu à la scène, connut moins de popularité. Il n'y eut que deux écrivains symbolistes à nouer avec le théâtre de véritables relations : le russe A. Blok et le belge Maeterlinck, seul écrivain étranger. Finalement, le seul représentant des tendances nouvelles qui marquèrent le courant moderne fut I. Andreev ; l'auteur russe le plus joué après la révolution de 1905. Mais c'est toutefois sur le plan scénique que le *Théâtre Artistique* a été le plus novateur. Pour clore cette deuxième partie, l'auteure expose brièvement l'activité dans le monde des arts plastiques en soulignant l'apport important de l'artiste E.G. Craig ; figure de proue éminente qui imposa au théâtre une esthétique nouvelle.

Dans la dernière partie, l'auteur amorce une classification générale des spectacles dont l'originalité est d'ordonner ces derniers non pas chronologiquement mais en fonction de ce qui a paru le plus représentatif du travail au *Théâtre Artistique*. Ainsi l'auteure regroupe les différentes mises en scène naturalistes qu'elle situe en fonction de leur valeur typique, soit : historique, folklorique, sociale ou psychologique. Et enfin, le réalisme psychologique nous est présenté par le biais de l'architecture, de la peinture et des pièces d'acteurs.

Le Théâtre Artistique de Moscou est un livre de référence indispensable pour qui s'intéresse à l'évolution de l'art scénique. Cet ouvrage, agréablement bien conçu, s'impose tant par sa valeur informative des plus complète

que par sa clarté qui le rend accessible tout aussi bien à l'amateur de théâtre qu'au chercheur professionnel. Un livre à lire ou à regarder.

Anne BÉDARD



Vélimir KHLEBNIKOV, **Des Nombres et des lettres**, traduction et préface d'Agnès Sola, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, Coll. « Classiques slaves », 1986, 208p.

Vélimir Khlebnikov¹ occupe une place à part parmi les grands poètes du XX^e siècle. Précurseur du Futurisme russe, il s'intéresse autant aux sciences qu'à la littérature, et sa production poétique semble constamment marquée par les mathématiques. Cette communion entre « des nombres et des lettres » pourrait paraître inconcevable à première vue ; pourtant, la réflexion livrée dans les textes théoriques de Khlebnikov parvient intelligemment à expliquer sa conception de la poésie, qui doit être pure et sans référent, comme l'ont proclamé les manifestes futuristes auxquels il a participé.

La préface de la traductrice, Agnès Sola, occupe le quart de l'ouvrage. Sa longue introduction permet de situer exactement les positions de l'écrivain :

... Khlebnikov est un poète et il a de la poésie une conception très particulière. Pour lui, comme pour tous les autres futuristes, la langue en poésie ne doit plus servir de médium, de moyen d'expression pour quelque chose d'extérieur à elle. Le mot qui intéresse le poète futuriste c'est « le mot en tant que tel » [...] (p. 25).

L'ambitieux projet de Khlebnikov vise à mettre au point une langue universelle à l'aide de néologismes composés selon un système phonique, où l'assonance créerait le sens du mot. Ses recherches innovent du point de vue littéraire et linguistique parce que « sa réflexion sur la langue est cohérente à sa pratique poétique et inversement [...] (p. 28).

Nous voyons également comment ses expérimentations à partir des nombres lui permettent d'interpréter l'histoire et de prévoir l'avenir, « grâce au froid calcul de l'intellect » (p. 30), écrit-il. Son ami Alexei Kroutchenykh confirmera plus tard « l'hypothèse chère à Khlebnikov de la périodicité des événements historiques (et des) répétitions chronologiques [...] » (p. 193). Dans le fascicule « Conception mathématique de l'histoire », par exemple, Khlebnikov démontre à plusieurs reprises la puissance symbolique du chiffre « 365 » dans diverses situations et sous plusieurs rapports : « ... la surface d'un globule rouge est égale à la surface du globe terrestre divisée par 365 à la puissance dix » (p. 97).

On peut retenir de ce livre plusieurs concepts novateurs, comme la « science de la verbocréation » (p. 80), « la langue transrationnelle » (p. 87), « la déclinaison interne des mots » (p. 23), résumés dans un « long article de 1920, "Notre Base", qui énonce les principes sur lesquels se fonde la pensée linguistique et numérique de Khlebnikov » (p. 23).